

Qué puede un archivo. Hacia un Archivo y Observatorio de poesía y performance

por Ana Porrúa e Irina Garbatzky

(Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET) (Universidad Nacional de Rosario / CONICET)

RESUMEN

¿Qué problemas y qué horizontes abriría la construcción de un archivo de poesía y performance? Al desencuentro productivo entre la escritura y la voz, la disponibilidad actual de las documentaciones y grabaciones de puestas en voz y performances de poesía sumó una pregunta sobre la materialidad del objeto y el valor de su lectura. ¿Por qué (y cómo) leeríamos una voz, por qué leeríamos una performance o un videopoema, qué se pondría en diálogo entre estas formas y el poema? A estas cuestiones, que ya vienen siendo sostenidas en las investigaciones específicas, nos interesa sumar el problema de su archivación. No se trataría solamente del problema del registro, -en este caso, de archivar lo inarchivable-, sino por el contrario, de la elaboración de cortes, modos de componer, agrupar y señalar otras formas que no se separan de la escritura de un poema. A partir del inicio de un proyecto colectivo, “Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y Observatorio de poesía y performance” (PIP de CONICET integrado por Porrúa, Iriarte, Moscardi y Garbatzky), nos interesa compartir nuestra primera actividad, que será la construcción de un sitio web que funcione como archivo crítico y como observatorio actual de las puestas en voz y las performances de poesía.

ARCHIVO – VOZ – POESÍA LATINOAMERICANA ACTUAL – PERFORMANCE – OBSERVATORIO POÉTICO

En un pequeñísimo ensayo de su libro *El secreto del pasado*, Rudy Kousbroek recupera una imagen que lo devuelve a su infancia, una imagen del sonido. En la foto se ve a miembros del ejército japonés desfilar delante de un aparato compuesto por varias trompetas gigantes, ajustadas sobre ruedas y apuntando hacia el cielo. Dice Kousbroek que debe haber sido tomada a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, cerca de 1940. Es la fotografía de “un equipo de captación sonora”: “eran enormes audífonos con los que se exploraban las esferas, atendiendo al canto de los [aviones] bombarderos que se aproximaban” (2013: 135). La escena descrita interesa porque destaca ciertas cualidades del sonido, una de carácter físico que tiene que ver con la velocidad de las ondas sonoras -333 metros por segundo- y con su propagación en el espacio, que Kousbroek califica como lenta, y otra que tiene que ver con la escucha. Se trata de un dispositivo de escucha, eso aparece en la foto, pero también de una posibilidad de escuchar lo que aún no sucedió, o lo que está sucediendo a kilómetros de distancia. Lo primero que uno piensa –y algo de cierto tiene– es que se escucha el futuro, pero en realidad se escucha el presente, lo que ya está sucediendo en otro espacio. De alguna manera, el proyecto que presentamos a CONICET, cuyo título es *Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y Observatorio de poesía y performance* plantea la posibilidad y es conciente de la complejidad de observar el presente, aun cuando exista una tecnología liviana y eficaz (en su propia lógica) de registro del sonido. Jean-Luc Nancy y Pascal Quignard destacan un rasgo del sonido que nos sitúa ante un problema que podría pensarse en tensión con lo que aparece en este ensayo de Kousbroek. Ellos hablan de la inminencia del sonido, de su irrupción y de la imposibilidad de obturar el sonido, recuperando esa idea de que el oído no tiene párpados.¹ Nancy, a su vez, destaca que la voz es, en realidad sonido pero también, y sobre

¹ Dice Pascal Quignard: “Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Imaterial, franquea todas las

todo, *resonancia*: un eco de sí misma que conecta con el interior y el exterior y, en la propagación, abre la remisión de sonidos, de sentidos.² Hay algo de la voz, entonces, más inmaterial que la voz como puro sonido. La *resonancia* pareciera ser aquello que no puede archivarse. Y qué decir de las performances artísticas, de sus otros elementos más allá del sonido, ya que su rasgo principal es el carácter efímero, su presencia como acontecimiento que variaría, incluso, en el registro. Oscar Masotta insistió en la categoría de *discontinuidad* entre la vida y el medio (e incluso entre la obra y el medio de reproducción) refiriéndose a la performance.³ Podríamos pensar que en el proceso de archivación (que supone, claro, el registro de aquello que no fue pensado para documentarse, en este caso) esta *discontinuidad* también dará como resultado una estancia inasimilable, una especie de fantasma que, como la resonancia, como el eco, se perdería.

Paul Zumthor propone una línea de estudio que va por otra vía que la de Nancy, o la de Mladen Dolar: él habla de *vocalidad*, y define el término como “la historicidad de una voz: su empleo” (1989: 23); Silvia Adriana Davini –que aborda las voces en el teatro– prefiere alejarse de la idea de instrumentalidad que lee en Zumthor y redefine: “La noción de vocalidad es fluida y amplia, e involucra a la producción vocal, al habla e inclusive al silencio; ritmos, timbres, velocidades, texturas, articulaciones combinados por un grupo dado en un tiempo y lugar determinados” (2007: 121). Hay una materialidad de la voz poética, abordable desde este punto de vista y aquí es donde, creemos, se teje una relación entre el sintagma inicial del título de nuestro proyecto, figuras de la voz, y lo que aparece al final: Observatorio y Archivo de poesía y

barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible *incontinenti* por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador.” (1996: 60).

² Dice Nancy: “Pero, ¿cuál puede ser el espacio común al sentido y el sonido? El sentido consiste en una remisión. Está constituido incluso por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea. El sonido no está menos constituido por remisiones: se propaga en el espacio donde resuena, a la vez que resuena «en mí», como suele decirse (ya volveremos a ese «adentro» del sujeto: no volveremos sino a eso). Resuena en el espacio exterior o interior; vale decir, vuelve a emitirse al mismo tiempo que, propiamente, «suenan», lo cual es ya «resonar», si no es otra cosa que relacionarse consigo. Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí.”; “El presente sonoro tiene que ver desde el inicio con un espacio tiempo: se difunde en el espacio o mejor, abre un espacio que es el suyo, el espaciamento mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación.” (2007: 32).

³ Masotta toma la categoría de “discontinuidad” del ensayo de Roland Barthes, “Literatura y discontinuidad”, de *Ensayos críticos* (1964) y le sirve para repensar la tesis macluhaniana “el medio es el mensaje” y afirmar que la razón crítica del pop reside en que se trata de un arte que además de criticar los contenidos permite criticar los medios; es ante todo un arte crítico del medio porque expone el corte que realiza respecto de la vida cotidiana, exhibe su propia mediatización y revela con ello la mediatización general de la semiosis que nos rodea. Un happening está lejos de ser un ejercicio de improvisación libre (en esto marca la distancia con la vertiente francesa de Jacques Lebel, vitalista, neo-expresionista, psicodélica), sino que es un trabajo de composición de los medios, de los modos para provocar la discontinuidad entre la vida y el medio, y de “redundancia”, esto es, el hecho de poner de manifiesto que el arte pop se basa en la reproducción y no en la fabricación “original”. La aplicación que estamos pensando de la categoría de discontinuidad para la performance tiene que ver con el tipo de corte que Masotta pensaba en el happening. Por ejemplo, cuando sitúa el happening de Raúl Escari, “Entre en discontinuidad”, en donde se describía en un texto la imagen que se podía ver de una esquina de Buenos Aires. “Un mismo contenido, [...] podía ser apresado por dos niveles distintos, los ojos quedaban obligados a saltar de uno a otro, a percibir la diferencia entre el rumor sordo del lenguaje interior que acompaña la lectura de un texto escrito, y el duro palpitar de las luces y los ruidos de la calle” (2004: 243). Lo discontinuo entonces reside en ese salto y en la mediatización obligada.

performance. En una y otra instancia se harán presentes las mediaciones, seremos nosotros los que escuchamos, los que vemos; si bien no pretendemos hacer una historia de la voz o la performance en la poesía latinoamericana contemporánea, una cronología, la cuestión de la tradición o las tradiciones de la voz y de la teatralidad estarán allí haciéndonos escuchar y ver. Lo que se registra, lo que se archiva, no es el acontecimiento, claramente. La escucha o la lectura que pensamos hacer en el sitio, está tensada entre la idea de Zumthor o Davini y la noción de *resonancia* utilizada por Nancy y por Dolar; entre la categoría de documento visual con la que podría asociarse a la performance y la *discontinuidad* que allí se propone. El sonido resuena siempre; el fantasma de la imagen rondará siempre el archivo y en esa repetición, en esa restancia varía el sentido; de aquí el nombre de nuestro sitio en construcción, *Caja de resonancia*.

Sin olvidar estas cuestiones, *Caja de resonancia* funcionará como archivo de materiales y de textos críticos, es decir, como archivo y observatorio. Muchas son las voces que encontramos asociadas a los autores –el conjunto es abierto, estará en permanente transformación– que constituyen el corpus del proyecto. Puestas en voz de Pablo Neruda o Nicanor Parra hasta Frank Báez o Luciana Caamaño, de Idea Vilariño a Fernanda Laguna o Mariano Blatt, de Marosa di Giorgio a Marília García, Maricela Guerrero o Ricardo Domeneck. Y no se trata sólo de la voz de los poetas leyendo sus poemas sino también de voces radiales, cinematográficas, repertorios musicales populares, voces barrocas, voces modernistas o voces que imaginan la voz histórica del modernismo, la voz de los videopoemas, del slam poético, o voces que teatralizan el género.

Poesía, voz y performance son los objetos del proyecto. Ya hemos hablado de la resonancia en el caso de la voz, y también de la irrupción. La performance artística es pura irrupción en el acto performático, en ese presente. Pero la idea de archivo que planteamos, en ambos casos, el de la voz poética y la performance poética, parte de reconocer rasgos materiales e inmateriales. Ya volveremos sobre este punto –y su relación específica con el archivo– en el caso de la performance, porque *Caja de resonancia* convoca una serie de sentidos sobre el archivo, que van desde qué es lo archivable hasta qué objetos pueden leerse a partir de su archivación. Pero sobre todo, se propone delinear (casi por primera vez, en nuestros campos de crítica de poesía) un objeto de trabajo que observa el hecho de que buena parte de la poesía latinoamericana actual y contemporánea experimenta con materiales lábiles, figuras de la voz, formas de la imagen y del teatro. El proyecto de un archivo y observatorio de poesía y performance nos lleva a pensar en coordenadas teóricas que también definen el problema.

En primer lugar, porque como sostiene Boris Groys (2008) un genio maligno acecha los archivos.⁴ Lo cerca, lo rodea, lo cubre de un manto de sospecha; el archivo de la cultura se encuentra siempre bajo amenaza de disolución. No existen certezas respecto de la duración de sus medios. El archivo, como aquello culturalmente valioso, separado de la vida profana, ostenta sobre sí la distancia entre sus signos y sus soportes, dejando entrever, para el espectador, un oscuro espacio de la sospecha, que no se confunde ni con el objeto del soporte, ni con el texto del archivo cultural. La sospecha configura el modo de relacionarse con el archivo, deja al descubierto, siempre parcialmente, el medio por el cual se viabiliza. La relación que entablamos con los archivos siempre es la de sospecha, ya que, por otra parte sabemos, desde Michel Foucault (1969), que el archivo *produce*; no sólo registra, acumula o documenta, sino que interviene operativamente sobre los materiales, sistematizando, encontrando la ley que provoca su emergencia.

Caja de resonancia pretende mantener siempre la sospecha sobre el archivo. Una sospecha que se hace evidente en una de las preguntas que nos formulamos una y otra vez, y que está asociada, nuevamente al registro: ¿No iría, el registro de la performance, en contra del presupuesto de indistinción entre arte y vida, en contra de la búsqueda de desalienar el arte del mercado y el museo?

Aunque la perdurabilidad no pareció ser una preocupación de la performance o de las puestas en voz *en vivo*, los procesos de archivación no dejan de funcionar como su contracara. Por

⁴ Groys, Boris. 2008. *El archivo como dispositivo*. Barcelona: Paidós.

un lado, porque históricamente existió, en las exploraciones del conceptualismo, la introducción explícita de distintos modos de registro.⁵ Para pensar la desmaterialización artística, por ejemplo, siempre retornaba el archivo como modo de señalar, de contrainformar en los medios de comunicación de masas: el falso archivo del falso *Happening para un jabalí difunto*, la falsa conferencia de prensa con materiales fraguados de *Tucumán Arde*. El uso falsificado de la documentación reafirmaba su inasibilidad, su evaporación. El “vivo-dito” de Alberto Greco, que rodeaba a una persona para señalarla como obra de arte, insistía sobre ese chiste que era la performance, que se proyectaba, desde la óptica vanguardista, hacia un chiste sobre la totalidad de la institución artística. Insistían, señalaba Masotta, en la categoría de discontinuidad; y es esa misma idea de discontinuidad la que vuelve cuando pensamos en la productividad de los archivos: nos obliga a pensar que la imposibilidad de registro de la performance tampoco supone su presencia *en vivo*. Ingresa entonces una definición relativa a la teatralidad, no sólo en la vía canónica del teatro, sino en el involucramiento de lo escénico, la proyección sobre la mirada de un tercero que singularice el sustrato histórico en que tiene lugar y las transformaciones que produce. La obra como “forma de vida”, no consigue nunca tomar “forma” si no es a partir de dicha discontinuidad, el pasaje duchampiano del arte al “acto de habla”; y por lo tanto no abandona la sombra del archivo como su contracara imaginaria. Se trata, al decir de Rosalind Krauss (1996), de un elemento indicial; huella tangible de una obra invisible, elemento verbal que contiene y separa, que resguarda y traslada al archivo cultural su inscripción sobre la porción de vida ordinaria.⁶

Si todo archivo produce un nuevo acontecimiento, lo reduplica, las investigaciones que en los últimos años se vienen dedicando a sistematizar la documentación de experiencias artísticas refractarias al registro, señalan un desplazamiento de la acción hacia las posibilidades abiertas por los archivos, dispuestos como usinas productivas para los maestros, los investigadores, los artistas, el público.⁷ En nuestro caso, esto es, el de críticos literarios de poesía, este desplazamiento incorpora, hacia dentro de la teoría, la posibilidad de lectura de otras materialidades, sonoras, visuales y de su insistencia, como formas y figuras amigas, cercanas, recurrentes, en la producción poética.

De este modo, para nuestro proyecto, y de aquí proviene también la idea de observatorio, pensar un archivo impulsa a pensar las formas de producción contemporáneas de la poesía latinoamericana. Decimos allí que: “Asistimos a una serie de cambios profundos en los campos poéticos latinoamericanos, en donde no sólo se han modificado sustancialmente los principales modos de producción –atravesados, en adelante, por la aparición de la computadora en el marco de la tecnología hogareña y el espacio virtual que abren las redes sociales– sino también las formas

⁵ Distintos de estos ejemplos relativos al arte conceptual pueden leerse en Freire, Cristina. “Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo” en Freire, Cristina - Longoni, Ana (2009): *Conceptualismos del sur /sul*. Annablume, San Pablo.

⁶ Por otro lado, cuando Andreas Huyssen se preguntaba por las necesidades a las que venía a responder el giro a la memoria en la Alemania de los años 90, abría otras cuestiones: qué lugar ocupan los relatos de las vanguardias en los museos actuales y si acaso los museos y los archivos eran hoy únicamente lugares de recogimiento y resguardo de un pasado y de una tradición intocados. Si bien el tiempo futuro de la vanguardia no contemplaba el futuro del archivo, una productividad inusitada de sus restos podía leerse en concomitancia con ella. Se trataba, según el autor, de una “victoria pírrica”, que deconstruía tanto la visión compensatoria del museo (el resguardo de la cultura), como las miradas apocalípticas que recibía (la espectacularización de la memoria). Huyssen proponía desarticular una mirada sobre los éxitos o los fracasos de la vanguardia que se sustentara solamente en base a sus propios presupuestos museísticos. Una lectura que escapara a estos protocolos, decía, dejaría en evidencia que algunas de sus absorciones hacia dentro de los museos (aquí podríamos decir: archivos) ocasionaban un efecto inesperado, que pasaban por la transformación democratizadora de la institución.

⁷ Los ejemplos son varios, pero podemos mencionar ciertos proyectos como el de www.archivosenuso.org, el archivo de la Red de Conceptualismos del Sur, el www.archivosurrealista.com, la Ubu web, www.ubu.com, y muchos otros.

específicas en que circula la poesía. Como consecuencia de estos nuevos modos de producción, se da, casi como rasgo de época, la proliferación de distintos recitales de poesía –encuentros aislados o bien organizados en forma de festivales– que funcionan no sólo como instancias de socialización de la literatura sino, precisamente, como puesta en escena del texto poético a tal punto que la voz se instala casi como soporte privilegiado de estas escrituras. Este rasgo que aparece como marca característica de contemporaneidad nos permite identificar un problema ineludible, que a la vez funciona como figura de análisis, cuyas coordenadas históricas nos proponemos reconstruir y revisar como recorrido crítico en función de las distintas líneas de continuidad y ruptura que se establecen desde el presente” (PIP 2013).

En este caso, los modos de producción de la poesía contemporánea tienen una relación fuerte con ciertos soportes, ciertos dispositivos de la tecnología que serán definitivamente imprescindibles a la hora de registrar; pero además, el domicilio del archivo, un sitio de internet, exaspera los rasgos del registro. Al principio de esta ponencia decíamos que la foto de las trompetas que recupera Kousbroek, ese enorme audífono o aparato de la escucha, permitía pensar la temporalidad del sonido, de la voz. De alguna manera hacía posible la captación del futuro (en una retícula de tiempo y espacio conjugados) y del presente. Boris Groys dice algo similar cuando habla de los archivos en el arte contemporáneo. No están, para el autor de *Volverse público*, ocupados por el pasado; son gestos del presente pero que en realidad funcionan en el futuro, dirigen el archivo hacia adelante.⁸ En este sentido, el archivo funcionaría como resultado permanente de nuestro proyecto pero también, por qué no, como espacio de revisión de prácticas poéticas contemporáneas para los mismos poetas, e incluso como lugar de producción de poesía contemporánea. Sabemos de todos modos, que el archivo no puede separarse del observatorio, no sólo porque estén involucradas prácticas del presente sino porque además de la observación de lo ya existente involucra una tarea de rastreo y de nuevos registros, ya que, como dice Andrea Giunta “las promesas del giro tecnológico” (2010: 52) instalaron la creencia de que todo está on line, y también sospechamos sobre esta omnipotencia de la red.

El archivo, entonces, es un espacio, un domicilio a construir y su construcción tendrá la forma del gesto crítico, del recorte, del armado de zonas o espacios comunes, de la posibilidad de cruces, aunque excede ya en el proyecto, el corpus a abordar. Por esta razón, consideramos que armar un archivo es, fundamentalmente, pensar la temporalidad de los objetos, sus modos de producción y circulación, sus tradiciones, las tecnologías que los hacen posibles o las utilizadas para registrar. Como en la foto de la Segunda Guerra Mundial, el archivo será a la vez un aparato de la escucha, con sus mediaciones, sus filtros; o bien, como en el poema de Daniel García Helder (1990: 31), el soporte de una imagen que no es su mera duplicación:

A la rama de un aliso
vienen a posarse las torcazas,
y esa aparición, ese idilio,
las aguas del río que bajan
corriendo hacia el delta,
las nubes de humo industrial,
el barro de la orilla, los juncos,
están en el ojo de un pescado
que se pudre al sol

⁸ Dice Groys: “El archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro. Al guardarse en el archivo como documentación, la vida puede ser revivida nuevamente y reproducida dentro de un marco histórico siempre que alguien decida emprender tal reproducción. El archivo es el lugar donde pasado y futuro se vuelven intercambiables” (2014: 81).

BIBLIOGRAFÍA

Davini, Silvia Adriana (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.

Foucault, Michel (1979). *La arqueología del saber*, México, FCE.

Freire, Cristina - Longoni, Ana (2009). *Conceptualismos del sur /sul*. Annablume, San Pablo. Krauss, Rosalind (1996). "Notas sobre el índice II". *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Akal, 225-235.

García Helder, Daniel (1990). "Alisos en la orilla", *El Faro de Guereño*, Buenos Aires, Tierra Firme, 31.

Giunta, Andrea (2010). "Archivos". *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinodia, 29-53.

Huyssen, Andreas (2007). "Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas". *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Buenos Aires, F.C.E, 41-73. Groys, Boris (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-textos.

Huyssen, Andreas (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.

Kousbroek, Rudy (2013). "Audífono". *El secreto del pasado*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 135-138.

Masotta, Oscar (2004). "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea". Longoni, Ana (compilador). *La revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 199-270.

Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.

Porrúa, Ana y otros (2013). "Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y Observatorio de poesía y performance", PIP N° 11220130100310 -CONICET 2014-2016.

Quignard, Pascal (1996). "Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados". *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 59-75.

Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Cátedra, Madrid.